



HAL
open science

La place de la laideur dans certaines productions de l'art moderne et contemporain

Claudine Sagaert

► **To cite this version:**

Claudine Sagaert. La place de la laideur dans certaines productions de l'art moderne et contemporain. Post-Scriptum, 2020. hal-03152466

HAL Id: hal-03152466

<https://hal.science/hal-03152466>

Submitted on 25 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La place de la laideur dans certaines productions de l'art moderne et contemporain

Claudine SAGAERT

Université de Toulon, décembre 2020.

[La place de la laideur dans certaines productions de l'art moderne et contemporain | Post-Scriptum \(post-scriptum.org\)](http://post-scriptum.org)

- [La place de la laideur dans certaines productions de l'art moderne et contemporain](#)
-
- [Introduction](#)
- [I. La laideur comme véhicule de vérité](#)
- [II. La laideur comme moyen de résistance](#)
- [III. De la laideur au dégoût](#)
- [Conclusion](#)
- [Bibliographie](#)
- [Notes](#)
-

N° 29

RÉSUMÉ

Dans l'art moderne et contemporain, on assiste à l'émergence d'une émancipation de la laideur. Expurgée de toute idéalité, l'œuvre donne à la laideur un rôle de premier plan. Cet affranchissement n'est pas sans entraîner un bouleversement dans l'ordre des valeurs. L'alliance du beau, du vrai et du bien, tout comme celle du laid, du mal et du faux se fissurent de telle sorte que la laideur, affranchie de son nécessaire rapport au mal et au faux, tend dans certaines œuvres à être le signe du vrai ou du bien. La laideur n'est plus cantonnée à figurer ce qui ne devrait pas être mais à transcrire l'apparaître de ce qui est. Porteuse ainsi d'une certaine vérité, elle est l'expression de ce que voit l'artiste, de ce qu'il ressent, de ce qui le traverse. Dans les travaux plastiques, les installations, les performances, la laideur devient par la même le moyen de dénoncer l'ignominie propre à certains types de rapports intersubjectifs. Ces œuvres se veulent alors moteur de changement, de transformation et d'inspiration pour le respect de la dignité de tous les individus. Nullement inintelligible comme jadis on la qualifia, la laideur, par-delà la « significabilité » de l'œuvre, donne à penser et par-là même à résister. Cependant, dans d'autres types de productions, la laideur délestée de tout rapport à la bienséance et à la morale va être utilisée comme outil de transgression qui en générant du dégoût va conduire à questionner la frontière entre art et non-art.

ABSTRACT

In modern and contemporary art, we can witness the emergence of an emancipation of ugliness. Expunged of all ideality, the work of art will give ugliness a leading role. This liberation will not be without causing upheaval in the order of values. The alliance of the beautiful, the true and the good, just like that of the ugly, the evil and the false is cracking in such a way that ugliness, relieved of its necessary relation to evil and falsehood, will tend, in certain artworks, to be the sign of true or good. Ugliness is no longer confined to figuring what shouldn't be but to

transcribing what is as it is. Carrying certain veracity, it is the expression of what the artist sees, of what he feels, of what goes through him. Through plastic works, installations, performances, ugliness also becomes a means of denouncing the ignominy of certain types of intersubjective relations. These works seek to be engines of change, transformation, and inspiration for respecting the dignity of all individuals. In no way unintelligible as it was formerly qualified, ugliness, beyond the significance of the work, will thus give simultaneously rise to thought and to possibilities of resistance. However, in other types of production, the autonomy of the ugly, relieved of any relation with morality, will become such a strong tool of transgression that by generating disgust it will lead to questioning the border between art and non-art.

Introduction

Dans la philosophie grecque, la beauté est liée à l'Être, elle est le signe du vrai et du bien. Unité de la multiplicité, elle figure la mesure, l'ordre et l'harmonie. Elle est celle à qui rien ne fait défaut, elle est « intégrité, simplicité, immobilité, félicité[1] ». Identifiée à la lumière, elle est celle qui se donne en toute clarté. La laideur, sa sœur par antonyme, n'a pas ce prestige. Renvoyée au domaine du sombre et de l'obscur, elle est définie en termes de manque, de déficience, d'imperfection. Traduisant l'impuissance de la forme, elle est reléguée du côté d'une matière informe ou difforme. Elle flirte avec ce qui est inachevé, disproportionné, désordonné. Soumise à l'altération et à la perturbation, dénuée de toute participation à l'intelligible, en défaillance ontologique, elle est la marque du mal, de la fausseté et du mensonge. Signant l'écart avec ce qui devrait être, elle est l'altérité, la différence par nature. C'est ainsi, du moins, que cette structuration dualiste a marqué l'histoire occidentale des systèmes de pensée et n'a pas été sans incidence dans le domaine de la création artistique.

L'art classique le démontre. Le beau symbolise l'idéalité, le laid en traduit la déviance. À l'image des personnages du *Portement de croix* de Jérôme Bosch[2], ou de ceux de *La joyeuse compagnie* de Bartolomeo Passeroti[3], le laid s'incarne en des corps disgracieux, monstrueux, hideux. Allégorie du mal, le laid traduit également, comme le pointe Karl Rosenkranz, « un enfer esthétique » (2004 : 41). Enfer esthétique qui se justifie du reste « si l'on veut représenter la nature et l'esprit dans toute leur dramatique profondeur » (*Ibid* : 68). Alors que dans de nombreuses œuvres, la beauté est le sujet principal du tableau, dans celles qui incarnent un certain inesthétisme, le laid est cantonné à faire contraste à l'éblouissante beauté. *Le Jugement dernier* de Jan Van Eyck[4] l'exemplifie. Autrement dit, c'est en « le combinant au beau que l'art permet au laid d'exister » (*Ibid* : 70). En conséquence, on considère, comme l'affirme Karl Rosenkranz, que le laid ne peut accéder à une réelle autonomie (*Ibid* : 70)[5]. Il ne peut pas être représenté pour lui-même. Cette question fera l'objet de nombreuses discussions dans la philosophie esthétique des XVIIIe et XIXe siècles, notamment dans les écrits de Lessing, Burke, Weisse, Vischer, Hegel et Rosenkranz[6]. L'intérêt pour la laideur sera également posé dans le domaine littéraire. L'assertion de Victor Hugo selon laquelle « la beauté n'a qu'un type et la laideur en a mille » sera marquante (1919 : 17). Cependant, si la question de l'absence d'autonomie du laid se confirme en partie dans l'art classique, c'est dans l'art moderne et contemporain que l'on va assister à l'émergence d'une émancipation du laid par la transgression des canons classiques. Cette transgression conduit, par l'exploration de nouveaux moyens plastiques, de nouveaux thèmes, de nouveaux matériaux à donner à la laideur un rôle de premier plan et, ainsi, à expurger l'œuvre de toute idéalité. Cet affranchissement du laid n'est pas sans entraîner un bouleversement dans l'ordre des valeurs. L'alliance du beau, du vrai et du bien, tout comme celle du laid, du mal et du faux se fissurent de telle sorte que la laideur, affranchie de son nécessaire rapport au mal et au

faux, tend dans certaines œuvres à être le signe du vrai ou du bien. C'est du moins cette hypothèse que cet article propose d'explorer à partir de trois axes. En premier lieu, il s'agira de démontrer que le laid n'est plus cantonné à figurer ce qui ne devrait pas être mais à transcrire l'apparaître de ce qui est. Porteur ainsi d'une certaine véracité, le laid est l'expression de ce que voit l'artiste, de ce qu'il ressent, de ce qui le traverse. Dérangeantes, ces productions font néanmoins du laid le véhicule d'une certaine vérité. À partir de là, il conviendra d'explicitier dans quelles mesures, dans l'art contemporain, la laideur est le moyen permettant une prise de conscience de l'infamie propre à certains types de rapports intersubjectifs. En dénonçant l'ignominie, et la laideur du monde, les travaux plastiques, les installations, les performances se voudront le moteur de changement, de transformation, et d'inspiration pour le respect de la dignité des individus. Nullement inintelligible comme elle fut qualifiée jadis, la laideur, par-delà la significabilité de l'œuvre, donnera à penser, et par là même à résister. Cette analyse impliquera alors de questionner les limites de l'autonomie du laid. Délestée de tout rapport à la bienséance et à la morale, la laideur en générant du dégoût conduira à interroger la frontière entre art et non-art.

I. La laideur comme véhicule de vérité

Dans l'art classique, la laideur a le corps pour sujet privilégié. Cet intérêt est également présent dans l'art moderne et contemporain si on en juge par les nombreuses productions portant sur ce thème. Cependant, la laideur du corps dans les travaux plastiques de la fin du XIXe siècle au XXIe siècle se démarque de celle figurée dans l'art classique. Elle n'est plus la représentation d'un corps laid, symbole de transgression morale. La laideur surgit dans les œuvres car elle expose l'intériorité de l'artiste, sa manière de voir le monde, d'habiter son corps, d'être en prise avec ses pulsions, ses affects. Le corps devient le signe d'un malaise. Altéré, disloqué, défiguré, le corps est l'incarnation de ce que traverse celui qui vit et qui souffre. Le traitement plastique passe ainsi par la maltraitance de la représentation humaine et permet de faire émerger un nouveau langage qui ébranle les codes figuratifs traditionnels.

La laideur : du difforme à l'informe

Lucian Freud, au travers de son œuvre *Benefits supervisor sleeping* (1995), expose une femme nue affalée sur un divan. Aux antipodes de toute idéalisation, il transcrit son modèle avec la plus grande authenticité. « Pour moi dit-il, le tableau est la personne », et il ajoute « je peins ce que je vois, pas ce que vous souhaitez que je voie » (Franck, 2010 : en ligne). Lucian Freud compose un corps de graisse presque palpable. Il nous donne à voir la difformité de la matière au travers des amas de chair. Le corps ne tient plus, avachi sous le poids, il perd tout maintien. Distendu, soumis à l'adiposité qui le submerge, il s'étale. La forme se délite, les seins sont bouffis et la peau aux veines violacées est comme tuméfiée. Le corps n'est pas seulement nu, il est mis à nu, résumé dans une matière que la graisse pétrit et déforme. « Par la volonté d'un regard glacé » l'artiste scrute sans pitié son modèle qu'il détaille dans toutes ses imperfections et, par là même, il fait alors de la laideur un véhicule de vérité, en extrayant de son modèle « une vérité temporaire qui existe, se modifie, se délite et se dissout aussi, qui également se masque, se cache...et se révèle » (Prat, 1995 :14). La laideur n'est plus renvoyée à une représentation fautive ou mensongère, elle porte en elle une certaine véracité.

La difformité dans cette œuvre fait écho à une des facettes de la laideur tout en s'en démarquant. On sait que le terme grec *aischros*, qui caractérise la laideur, a été employé par Homère et par Hippocrate pour désigner physiologiquement le difforme. Plus proche de nous, on peut lire dans le *Dictionnaire encyclopédique Quillet* de 1975, que le terme laid, du vieux germanique *leid*, et du francique *lai*, caractérise ce qui déplaît à la vue par quelques défauts dans la forme. Plus précisément encore, il est noté dans le dictionnaire de Laveaux que « ce n'est que lorsque la difformité est appliquée à un individu de l'espèce humaine qu'il est synonyme de laideur » (1826 : 171). Le *Vocabulaire d'Esthétique* Etienne Souriau ne dit pas autre chose (1990 : 585-586). Toutes ces définitions ancrent le concept de difforme dans une approche négative. Le difforme est autre que ce qu'il devrait être. Or, dans cette œuvre de Lucien Freud, il ne s'agit pas de montrer la laideur comme déviance de la beauté mais de révéler la laideur au travers de son apparaître. De la saisir par-delà la difformité du modèle. Autrement dit, de lui octroyer une autonomie. On retrouve cette même démarche dans d'autres travaux d'artistes contemporains, notamment par rapport à la représentation de l'informe. « Absence de toute forme limitante » pour Jankélévitch (1986 : 10), l'informe est résumé par Plotin à une matière amorphe qui, paradoxalement, verse dans le domaine de l'insaisissable, du non identifiable. Non seulement on ne peut rien en dire mais on ne peut la représenter. Le terme grec *askhêmon* qui définit l'informe, le spécifie. Il est l'antonyme de *skêma* qui se rapporte au croquis, à l'esquisse, à la figure, à la forme, au schéma. En somme l'informe échappe à tout ce qui limite et structure. En conséquence, l'informe, en principe, ne peut ni concerner le corps, qui en tant que tel a une forme, ni faire l'objet d'une représentation dans l'art. Et pourtant, si la sculpture de John Isaacs intitulée *If Not Now Then When* (2010)^[7] nous confronte à un corps difforme, à l'obésité qualifiée de morbide par le monde médical, par contre dans une autre de ses œuvres, « *I can't help the way I feel* » (2003)^[8], le corps difforme flirte avec l'informe et n'a plus figure humaine. Amas de matière, masse de chair, il est résumé à des boudins de graisse. Seules les deux jambes qui émergent font allusion à un corps. Ces sculptures nous laissent imaginer ce qu'il en est d'un corps réduit à un amas adipeux. La matière débusque la forme et tend à expulser l'humain qui l'habite. Si dans *If Not Now Then When*, la tête est recouverte d'un sac comme par impossibilité de se regarder en face ou de risquer de croiser le regard de l'autre, dans la deuxième sculpture, la tête est engloutie dans la graisse. Il n'y a plus d'individu qui vaille. Étouffé dans la chair, l'homme n'est plus vraiment homme. La laideur de cette œuvre est donc porteuse d'une certaine véracité culturelle propre aux pays industrialisés. Cette obésité morbide symbolise la surconsommation qui entraîne avec elle l'extinction de la pensée.

La laideur ou le signe du temps

La laideur qui compose les œuvres fait partie intégrante de la vie. Elle habite la condition humaine et implique un certain rapport de l'homme à son corps. Comme le note Michel Bernard, « si notre corps magnifie la vie et ses possibilités infinies, il proclame en même temps et avec la même intensité notre mort future et notre finitude existentielle [...]. C'est pourquoi le discours sur le corps ne peut jamais être neutre : parler du corps oblige à éclairer plus ou moins l'un ou l'autre de ses deux visages, celui à la fois prométhéen et dynamique de son pouvoir démiurgique et de son avide désir de jouissance et par contre celui tragique et pitoyable de sa temporalité, de sa fragilité, de son usure, de sa précarité » (1995 : 7-8). Ce que pointe le philosophe dans ce passage n'est autre que l'humaine condition. Vivant, le corps ne peut échapper à son inscription dans la temporalité. Il se consume, s'use, vieillit. Sous les coups du temps, la belle apparence s'éclipse et la laideur apparaît. Elle fripe la peau, ôte à l'admirable silhouette son maintien, fouille les chairs pour mieux les alourdir et les rendre

flasques. La laideur macule en toute impunité le plus beau des corps en le rendant hideux, affreux, toujours « déjà » vieux. Martelant sans vergogne ce que nous refoulons, la laideur nous rappelle notre condition d'êtres mortels. Cette dimension, provenant des effets irréversibles du temps sur le corps, est traitée sans tabou dans l'art du XXe siècle. Ce thème n'est pourtant pas nouveau. Pensons entre autres à certaines œuvres de Jérôme Bosch, Quentin Metsys, Francisco Goya, etc. Cependant, si la vieillesse a été représentée durant des siècles, ce n'est pas pour elle-même mais souvent pour signifier autre chose que la décrépitude dans laquelle est embarqué le vivant. Ainsi l'illustre, la toile d'Albrecht Dürer (1507)^[9], *L'Avarice*. Dans l'art moderne et contemporain, le sens donné à des œuvres qui traitent de ce sujet est distinct. La laideur ayant acquis une certaine autonomie, elle révèle ce qu'il en est du corps réduit à sa plus simple matière, une matière lacérée, froissée, malmenée, une matière dénuée de toute transcendance et finalement livrée à elle-même sous les coups du temps.

La sculpture hyperréaliste de deux femmes âgées, et celle intitulée *Old Woman in Bed* de Ron Mueck^[10], traduisent ce qu'il en coûte de vieillir. La peau burinée, griffée, ridée, a perdu toute grâce. Laid, usé et malmené, le corps transpire son impossible oubli. Si on ignore ce que peut un corps, comme l'écrivait Spinoza, « on sait désormais ce qu'il peut subir » (Aubry, 2007 : 127). La laideur, vieille peau ou encore « peau du temps », est visible et lisible, elle annonce la fin de toute promesse, elle traduit un « à venir » limité. À la beauté idéalisée, lisse et toujours sans âge, répondent par comparaison les visages hideux qui signent la « congruence du temps et de la laideur » (Gagnebin, 1994 : 147). Les photos que John Coplans fait de son corps portent sur la même thématique. Il entend dénoncer les normes culturelles relatives au culte de la jeunesse empreinte d'une certaine idéalité. Il souhaite susciter chez le spectateur une réflexion sur notre condition éphémère et sur la considération qu'on lui porte. Quant à Donigan Cumming, dans l'œuvre de 1992 intitulée *Pretty Ribbons*, il nous parle de ce que fait l'écriture du temps sur le corps d'un vivant. « Les rides chiffrent les étapes parcourues » et lézardent la peau (Aubry, 2007 : 35). Ainsi balafrée, la peau devient lâche, flasque, sans aucun maintien. Dans d'autres de ses vidéos (*After Brenda, Erratic Angel, If only I, Four Storeys, Wrap*, etc.), l'artiste montre dans quelles mesures l'usure du corps, les souffrances et les maladies des personnes âgées en font des survivants de la vie. « L'effet de réalité crue, que Cumming est bien conscient de produire, braquant par exemple sa caméra en gros plan continu sur un visage ou le corps nu d'une personne âgée, n'a d'égal que sa méfiance envers notre capacité de percevoir la réalité pour ce qu'elle est » (Renaud, 2006 : en ligne/n.p.). Saccageant la forme, la laideur est souillure, elle signe son écart avec son envers gemellaire qu'est la beauté. Elle est « la dislocation, la fêlure, la dispersion, la perte, la privation, la syncope, la déperdition, l'extinction, la ruine, l'usure et finalement le vieillissement » (Gagnebin, 1994 : 270-271). Pour le dire autrement, la laideur c'est le travail de l'empêchement, de l'impuissance, de la préfiguration de la mort dans la vie.

La laideur délestée de toute idéalité se résume à une maltraitance du corps. Elle essentialise l'être dans son paraître. Si l'artiste la magnifie parfois^[11], il la révèle aussi dans ce qu'elle engendre de dégradation et de décrépitude. Il nous confronte ainsi à voir le réel dans sa particularité, à l'affronter dans ce qu'il peut avoir d'insoutenable (Rosset, 2004 : 122).

La laideur ou la traduction des désordres intérieurs

Parler d'art moderne, c'est renvoyer à des créations qui, nées dans les dernières décennies du XIXe siècle, se sont démarquées de l'art classique en s'opposant à l'académisme. Par-delà la

diversité des courants et des créations, un point commun permet de réunir ces artistes. C'est celui de la singularité, du ressenti de l'artiste, du questionnement de la vie intérieure. S'il croise la laideur, c'est qu'il explore ce qu'il en coûte de vivre, de se débattre dans un siècle dans lequel les idéaux se délitent. Dans ce cadre la beauté sacralisée ne peut plus occuper la place qu'on lui octroyait jadis. Ce n'est plus la beauté qui est signe du vrai mais la laideur. La laideur est une des transcriptions de ce qui est ressenti, et ce ressenti bien que subjectif traduit un réel mal-être. Les toiles d'Oskar Kokoschka illustrent cet aspect. Dans son *Autoportrait* (1917), ce qui est visé n'est nullement une esthétisation de l'apparence, tout au contraire, la chair est figurée par une matière pâteuse, verdâtre, qui indique l'affliction. Une main rouge disproportionnée pointe vers une blessure imperceptible, celle reçue sur le front russo-ukrainien durant la Première Guerre mondiale. L'œuvre vise à saisir de manière triviale ce qui est éprouvé. La laideur surgit dans le processus créatif dans la mesure où elle traduit les désordres intérieurs. Le pathos est rendu lisible au travers d'une défiguration du visage et du corps. Dans l'œuvre intitulée *Le Père Hirsch* (1909), les vaisseaux sanguins transparaissent sur la surface de la peau, ils révèlent le caractère colérique du personnage, la violence qui l'habite, le tumulte de sa vie intérieure. De même, dans l'affiche *Pieta*^[12], une femme d'une maigreur cadavérique, au teint blanchâtre et aux traits acérés ne parvient pas à porter le corps d'un homme dépecé et sanguinolent. La laideur de la toile émane de l'expressivité de la hideur des corps malmenés. Opposée à l'image sereine du couple empreinte d'idéalisme ou à celle disgracieuse empreinte de moralisme, la laideur vise à suggérer la réalité d'une certaine violence présente dans les rapports masculins et féminins. Elle fait advenir sur la toile l'intériorité des personnages, les tourments physiques et psychiques qui perturbent les relations affectives. Elle rend visible l'invisible et dévoile au grand jour l'impossible quiétude. Cette impossible quiétude, ce tiraillement de l'être ne peut se traduire que par une facture en tous points opposés à la belle forme. On retrouve chez Egon Schiele ce même traitement des corps dans nombre de ses œuvres. Le corps est saisi en proie à ses pulsions. Ce qu'il ressent le fait grimacer, se tordre, s'abîmer. Comme le dit Reinhard Steiner, « Egon Schiele attache son modèle à la table d'opération de son laboratoire optique pour examiner l'objet livré à son regard clinique au moyen du scalpel qu'est son crayon » (1993 : 13). Il scrute l'intériorité et révèle des individus en prise avec des difficultés existentielles. « J'ai peint, écrit Egon Schiele dans une lettre à Carl Reininghaus de février 1912 à propos de son tableau *Les Ermites* (1912), des corps de personnes dégoûtées de la vie, de suicidaires, mais des corps doués de sensibilité » (Schiele, 1912 : cité dans Steiner, 1993 : 27). La figuration de ces idées est traduite par des traits acérés, anguleux, grossiers ou même caricaturaux. Le corps cadavérique et amaigri est tordu par le mal qui l'habite. Dans la crudité de la chair, dans ce mélange de bestialité et d'humanité, l'impudeur et l'indécence du corps sont traqués jusqu'à l'obscène. On retrouve là ce qu'évoquait Nietzsche dans *Le Crépuscule des idoles* « nous entendons le laid comme signe et symptôme de la dégénérescence (...) chaque indice d'épuisement de laideur, de vieillesse, de fatigue, toute espèce de contrainte (...) provoque la même réaction, le jugement laid. » (2020 : 58). La laideur dans ces œuvres n'a rien à voir avec la laideur du modèle, elle surgit au travers du processus créatif dans la maltraitance des formes pour exprimer le mal-être.

La laideur ou l'épreuve de la sensation

Plus qu'un simple thème, la laideur peut correspondre à une expérimentation au sens deleuzien^[13] du terme. Elle peut faire partie de ces singularités du réel rencontrées par l'artiste. Dans ce sens, elle n'est pas simple confrontation à quelqu'un ou quelque chose, elle est la conséquence d'un choc. Percuté, l'artiste renvoyé hors de lui-même voit ses

convictions, ses repères ébranlés. Il est pris dans un devenir^[14], quelque chose se passe parce que quelque chose a été capté. Il inaugure une nouvelle manière de percevoir et de sentir. Il nous invite à voir autrement, à dissoudre les clichés, les opinions, les schèmes de pensée fixes, il ouvre des zones inexplorées, inexpérimentées. En nettoyant les perceptions communes, les affections ordinaires et opinions toujours préétablies, l'artiste crée un langage fait d'affects, de percepts et de blocs de sensations (Deleuze, Guattari, 1991 : 166)^[15]. Par affects il faut entendre des principes d'intensité, des puissances d'affirmations, et par percepts un ensemble de perceptions et de sensations qui vont survivre à ceux qui les ont éprouvées^[16]. Créateur donc d'agrégats sensibles, l'artiste « nous les donne et nous fait devenir avec eux, il nous prend dans le composé » (*Ibid.*). Il y réussit en plongeant dans le chaos et en parvenant à faire émerger l'« incommensurable nouveauté qu'on ne savait plus voir » (*Ibid.* : 192). « Variétés infinies », le chaos est profusion d'idées apparaissantes et disparaissantes qui surgissent, grouillent de couleurs et de formes, de visions terribles qui risquent même parfois d'avoir raison du créateur. La laideur n'est plus alors forme ou être, elle est la violence du ressenti. Si les œuvres d'art contiennent « leur somme inimaginable de souffrance » (*Ibid.* : 105), que l'artiste revient du chaos, « les yeux rouges, les tympan percés » (Deleuze, 1993 : 14), c'est le plus souvent parce qu'il « a vu et entendu des choses trop grandes pour lui, trop fortes pour lui, irrespirables » (*Ibid.*). De ces épreuves vécues^[17], « [...] ce que l'artiste rapporte du chaos n'est pas une reproduction du sensible mais un être du sensible, un être de la sensation » (Deleuze, Guattari, 1991 : 190.) La laideur est alors relative à ce qui est éprouvé de manière insupportable. Elle est extrême souffrance, extrême violence. La toile, loin d'être une surface blanche toute disposée à recevoir ce qui va être peint, est « couverte de clichés préexistants qu'il faut d'abord effacer, nettoyer, laminier, même déchiqueter pour faire passer un courant d'air issu du chaos qui nous apporte la vision » (*Ibid.* : 192). Par son langage plastique, l'artiste extrait des forces, les identifie, les traduit et les rend perceptibles, comme l'écrit Paul Klee, il ne reproduit pas le visible, il rend visible (Paul Klee, 1964 : 34).

Il y faut parfois beaucoup d'invraisemblance géométrique, d'imperfection physique, d'anomalie organique, du point de vue d'un modèle supposé, du point de vue des perceptions et affections vécues, mais ces sublimes erreurs accèdent à la nécessité de l'art si ce sont les moyens intérieurs de tenir debout (ou assis, ou couché). Il y a une possibilité picturale qui n'a rien à voir avec la possibilité physique, et qui donne aux postures les plus acrobatiques la force d'être d'aplomb. En revanche, tant d'œuvres qui prétendent à l'art ne tiennent pas debout un seul instant. Tenir debout tout seul, ce n'est pas avoir un haut et un bas, ce n'est pas être droit (car même les maisons sont saoules et de guingois), c'est seulement l'acte par lequel le composé de sensations créé se conserve en lui-même (Deleuze, Guattari, 1991 : 155).

Gilles Deleuze, dans *Francis Bacon, Logique de la sensation*, indique que l'artiste ne reproduit pas un élément figuratif, un corps, un visage, mais livre ce qui est de l'ordre du figural. Les séries de *Portraits et d'Autoportraits* du peintre en sont l'expression. Il s'agit de figurer en quelque sorte l'infigurable, de représenter le combat de forces vitales qui malmènent corps et pensée. La laideur résulte de l'intensité des sensations. Elle s'exprime en convulsant le corps, en prenant possession de lui et même en conduisant à un arrachement du sujet. Milan Kundera le formule ainsi : « Les portraits de Bacon sont l'interrogation sur les limites du moi. Jusqu'à quel degré de distorsion un individu reste-il encore lui-même ? Jusqu'à quel degré de distorsion un être aimé reste-t-il encore un être aimé ? Pendant combien de temps un visage cher qui s'éloigne dans la maladie, dans la folie, dans la haine, dans la mort, reste-t-il encore reconnaissable ? Où est la frontière derrière laquelle un "moi" cesse d'être "moi" ? » (Kundera, 1996 : 11).

Dans l'œuvre *Painting* (1946), altéré et déchiré, le corps n'est plus qu'une viande suppliciée. « La viande n'est pas une chair morte, elle a gardé toutes les souffrances et pris sur soi toutes les couleurs de la chair vive [...] Bacon ne dit pas "pitié pour les bêtes", mais plutôt tout homme qui souffre est de la viande » (Deleuze, 2002 : 29-30). Zone

d'indiscernabilité[18] entre l'homme et la bête, l'homme qui endure est pris dans un devenir animal[19], ni bête, ni homme, il est dans cet entre-deux. Le cri en est un des aspects. Il traduit cette expansion des forces vitales pulsionnelles et instinctives. Dans l'œuvre *Étude d'après le portrait du pape Innocent X de Vélasquez* de 1949, le cri se fait explosion d'une violence de forces invisibles. La douleur de l'homme transpire la douleur du monde. On retrouve là toute la puissance des propos de Hume. « L'essence de la laideur, c'est la douleur » (1946 : 524). Et pourtant, il n'est pas question de décrire la douleur[20], de la représenter mais d'en peindre la sensation. Il s'agit en somme de « restituer un corps à vif, un pathos brut, jusqu'à l'horreur et au dégoût », il convient de saisir « comme à travers une lunette grossissante la métamorphose d'une plastique, la progressive éviction de l'idéalisation belle du laid, au profit d'une expérience artistique soucieuse uniquement d'une vérité réaliste pouvant atteindre à l'insupportable ou à l'obscène » (Wunenburger, 1996 : 62).

II. La laideur comme moyen de résistance

Outre la représentation du mal-être de la vie intérieure ou de l'expression des sensations exacerbées, la laideur a également été convoquée dans d'autres types d'œuvres et notamment celles qui ont impliqué une dimension morale politique et sociale. Ces œuvres appartiennent majoritairement à l'art contemporain dont l'acte de naissance est situé par les historiens de l'art dans la deuxième moitié du XXe siècle[21]. Distinct de l'art moderne, il a diversifié ses modes de production et prôné comme moteur d'originalité tous les types de transgression. Une de ses spécificités a été de donner de l'importance au contexte de l'œuvre mais aussi à l'idée que porte l'œuvre, au discours et à l'interprétation qui accompagnent les productions, les installations ou les performances. Si dans l'art moderne l'œuvre était censée parler d'elle-même, être lisible et plus ou moins compréhensible, en revanche, dans l'art contemporain, la production plastique ne suffit pas à faire œuvre. Son inscription dans tel ou tel lieu est tout aussi importante que l'interprétation de l'idée qu'elle évoque. La sociologue Nathalie Heinich le mentionne, la « significabilité » est devenue une valeur fondamentale dans l'art contemporain (Heinich, 2020 : 327). Cette dimension n'est pas sans conséquence quant à la question de la laideur, dans la mesure où, par exemple, une œuvre pourra dénoncer la laideur du monde ou la laideur de l'homme sans nécessairement la représenter. Il y aura laideur par ce qu'elle pointe d'indigne, d'inhumain, d'horreur, d'infamie mais celle-ci sera induite par ce que l'œuvre d'art donne à penser et non par ce qu'elle représente.

D'autre part, si « créer, c'est résister » (Deleuze et Guattari, 1991 : 106), toute œuvre d'art qui résiste « à la servitude, à l'intolérable, à la honte » (*Ibid.* : 105) dénoncera certaines laideurs. Plus explicitement, comme l'a développé Gilles Deleuze dans sa conférence à la Fémis sur *L'Acte de création* (2003 : 291-304), dénoncer certaines laideurs, ce sera résister à la honte d'être un homme. Résister à ce qu'un homme est capable de faire subir à un autre homme. Selon le philosophe c'est ce « sentiment composite » que Primo Levi dans *Les Naufragés et les rescapés* décrit ainsi : « honte que des hommes aient pu faire cela, honte que nous n'ayons pas pu l'empêcher, honte d'y avoir survécu, honte d'avoir été avili ou diminué » (*Ibid.* : 102). Depuis le nazisme, ajoutent Gilles Deleuze et Félix Guattari, nous sommes souillés[22] par les actes abjects qui ont pu être commis. Mais la honte ne se limite pas à ce type de situations extrêmes, elle est également présente

dans des conditions insignifiantes, devant la bassesse et la vulgarité d'existence qui hante les démocraties, devant la propagation de ces modes d'existence et de pensée-pour-le-marché, devant les valeurs, les idéaux et les opinions de notre époque. L'ignominie des possibilités de vie qui nous sont offertes apparaît du dedans. Nous

ne nous sentons pas hors de notre époque, au contraire nous ne cessons de passer avec elle des compromis honteux. (*Ibid.* : 103)

Le lien entre laideur et honte n'est pas anodin, l'une et l'autre ont une histoire commune. Les mots qui les signifient en portent les traces. Dans les termes grecs laideur et honte ne sont pas étrangères. Le laid en tant que disgracieux, difforme, mais aussi en tant que vil, honteux, infâme, traduit le terme grec *aischros*. La honte partage le même radical et se dit *aischunè*. De même en italien dans le terme *bruttamente*, qui signifie honteusement, on retrouve le même radical que dans l'adjectif qui qualifie ce qui est laid, *brutto*. Laideur et honte renvoient ainsi, d'une part à la fabrication d'une apparence « disgracieuse » et d'autre part à la « laideur » de certains actes, de certaines attitudes, de certains comportements. Deux types de travaux plastiques travaillent ce lien. Pour les uns, il s'agit de dénoncer la laideur sociale, politique et morale en la suggérant sans la représenter. Pour les autres, il s'agit de la figurer au travers de corps qui incarnent alors la déchéance, l'inintelligibilité, la vacance de la raison. Précisons également que, dans l'art moderne et contemporain, la laideur, en montrant l'inacceptable, devient un outil visant à une possible transformation des rapports intersubjectifs, elle devient un moyen par la négative d'aspirer à d'autres idéaux. En ce sens, la laideur, en révélant l'intolérable ; est porteuse d'une aspiration au changement. Alors que dans la structuration des valeurs issues de la philosophie, la beauté était le signe du bien, qu'elle était le moteur d'une élévation, qu'elle donnait à penser le bien moral, dans l'art contemporain, et notamment du fait de l'engagement de certains artistes, c'est à la laideur de jouer ce rôle. En donnant à penser ce qui n'est plus tolérable, elle devient la matrice du changement.

La laideur suggérée comme possibilité de penser autrement

Une des œuvres de Rachel Whiteread représente une bibliothèque[23] dont les livres qui la composent ne laissent voir que leur gouttière, de telle sorte qu'il n'est pas possible de les identifier. Ces livres symbolisent des milliers de pages laissées vierges à tout jamais, des milliers de corps privés du moindre souffle. Sur le socle de ce monument, seuls figurent les noms des différents endroits où 65 000 Juifs d'Autriche furent éliminés sous le nazisme. Des corps, des vies, des existences, il ne reste que ce qui n'a jamais pu s'écrire. La laideur n'est pas dans l'œuvre, elle est déduite de la significabilité de l'œuvre. Elle invite donc le spectateur non seulement à prendre conscience de la gravité des crimes contre l'humanité mais aussi à entrer en résistance pour empêcher le retour de cet effroyable.

Du même ordre est l'installation de Menashe Kadishman. Dédiée à toutes les victimes de la violence et de la guerre, elle rassemble des milliers de visages hurlants. Découpés dans du métal, ils jonchent le sol d'une des salles du musée juif de Berlin[24]. Quant à l'artiste brésilienne Nele Azevedo, son installation intitulée *Minimo Monumento* (2004-2012) est composée de 5000 figurines de glace. Réalisées à São Paulo, Paris et Tokyo, les figurines sont installées sur les escaliers d'un monument de la ville. À l'air libre, goutte à goutte, ces sculptures de glace, en suintant leur chair, fondent devant les yeux du spectateur. En moins d'une demi-heure, seule subsiste une simple nappe d'eau témoignant de la fragilité de l'être. Cette installation éphémère est la métaphore de vies disparues lors des guerres, des dictatures comme des catastrophes naturelles. Autrement dit, l'artiste y dénonce l'inacceptable, l'intolérable, l'irrecevable et par la même elle ouvre un espace de liberté, un espace de transformation possible par le dialogue. Ce n'est donc qu'en pointant ce type de laideur que des changements peuvent s'amorcer. Comme l'indique Hannah Arendt :

Le monde n'est pas humain pour avoir été fait par des hommes, il ne devient pas humain parce que la voix humaine y résonne, mais seulement lorsqu'il est devenu objet de dialogue. Quelque intensément que les choses du monde nous affectent, quelque profondément qu'elles puissent nous émouvoir et nous stimuler, elles ne deviennent humaines pour nous qu'au moment où nous pouvons en débattre avec nos semblables. Tout ce qui ne peut devenir objet de dialogue peut bien être sublime, horrible ou mystérieux, voire trouver voix humaine à travers laquelle résonner dans le monde, mais ce n'est pas vraiment humain. Nous humanisons ce qui se passe dans le monde en nous en parlant, et, dans ce parler, nous apprenons à être humains. (1986 [1974] : 34-35)

Empruntant la formule à Paul Ardenne, nous pourrions dire que la dénonciation de la laideur morale, politique et sociale est transcrite par une « esthétique de la disparition » (2001 : 471). Autrement dit, la laideur n'est pas représentée dans l'œuvre, elle se déduit de ce que donne à voir l'œuvre. Comme dans les trois œuvres précédentes, cette esthétique est notamment présente dans les travaux photos de Jacqueline Salmon intitulés *Chambres précaires* (1996 : en ligne). Ils portent sur la misère, celle de la société, celle que l'on ne voit pas et qu'on ne veut pas voir. Telles des présences absentes, ces exclus de la société, ces corps sans voix, sans visages, trop souvent considérés comme superflus se sont éclipsés, effacés des clichés photographiques. Pour signifier la précarité, seules des chambres d'accueil pour sans-abris ont été photographiées. Des fenêtres, des barreaux, des chambres épurées de toute intimité, des lieux exigus ont suffi à traduire la laideur d'un certain type de rapport à l'autre. Point de misérabilisme^[25] dans ces clichés, aucun corps n'est figuré. Il n'y a rien à voir, tout est à penser. Ou plutôt il s'agit de « faire en sorte que, ne voyant rien, l'on voit finalement tout si on le souhaite, en un mouvement ou l'attention peut reconfigurer un texte spécifique, celui, ici des ratés de l'histoire matérielle des hommes, texte d'une guerre sociale que l'on devine interminable, que le libéralisme secrète non par fatalité mais par calcul comptable » (Ardenne, 2001 : 471). Si la laideur reste invisible, ces clichés pourtant l'induisent. Elle est celle que l'on fait subir aux laissés pour compte. La laideur par la réflexion qu'elle suscite déborde la sphère esthétique et devient le moyen de combattre une réalité sociale déshumanisante. Là encore, elle est l'élément déclencheur d'une transformation de nos comportements. Elle est ce qui peut conduire à repenser la solidarité.

L'esthétique de la disparition est également présente dans d'autres types d'œuvres. Elle est alors figurée par la trace, la marque, l'empreinte. Chez Teresa Margolles notamment, le corps n'est plus que résidu de sang, de graisse et d'eau. La plasticienne mexicaine traite de la violence perpétrée par les cartels de la drogue dans son pays. A l'encontre des journaux qui vomissent dans leurs pages l'image photographiée des corps assassinés, la plasticienne invite le spectateur à voir, à sentir, à toucher, à penser les restes d'un corps meurtri. Elle ne montre rien de la laideur de cette violence, elle la suggère, l'essentialise. Dans *Mesa y dos bancos* (2005), les matériaux organiques dont elle se sert ont été prélevés sur les corps des victimes, à même les lieux qui les ont reçus dans leurs dernières vulnérabilités. Dans *En el aire* (2003), des bulles de savon virevoltent. Elles évoquent l'enfance, un regard insouciant fasciné par ce spectacle, jusqu'au moment où l'on comprend, que le liquide qui est à l'origine de ces bulles translucides, n'est autre que celui qui a servi à laver les défunts à la morgue. Lors de la biennale de Venise en 2009, son installation *Cleaning* a occupé quatre salles. Dans la première, le spectateur découvrait une pièce vide au silence pesant. Dans la deuxième salle, une personne lessivait le sol et les pas des visiteurs s'y imprimaient. En guise de détergent, c'est de l'eau et du sang qui étaient utilisés. Le sang provenait des meurtres perpétrés lors d'un règlement de compte en Californie. Il incarnait la seule trace de présence des victimes. Dans la troisième salle, sur des panneaux teintés de sang étaient tissés les messages que les narcotrafiquants laissaient près des cadavres. Le texte était brodé au fil d'or par les spectateurs. Victimes et spectateurs se mêlaient alors dans cette improbable rencontre de la vie et de la mort réduite à une alchimie de traces. Dans la dernière salle, des panneaux souillés

de sang et de boue étaient journallement humectés. Ces panneaux n'étaient autres que les morceaux de textiles qui avaient couvert les corps des défunts au moment de leur décès.

Ces œuvres donnent raison à Tzvetan Todorov qui notait qu'après les cataclysmes du XXe siècle, il ne serait plus possible de « représenter les corps humains tranquilles, sereins, épanouis » (2018 : 148). Notons, que si la laideur est invisible dans ce type d'œuvre, elle est cependant partout présente. Partie intégrante de la création, elle transpire dans les horreurs dont elle est le signe, dans l'émotion qui peut en émaner, dans la pensée qu'elle conduit à tisser. Comme l'écrit Paul Ardenne, « la laideur loin d'être inutile, rend concret le versant noir de la réalité, elle lui donne consistance plastique, elle en écrit l'histoire constamment refoulée, qu'elle défoule » (2001 : 164).

L'Homme et sa laideur

Si dans certaines productions plastiques la représentation de la laideur s'est éclipsée dans sa significabilité, dans d'autres œuvres, elle est figurée au travers du corps pour signifier l'Homme qui délié de toute aspiration à des valeurs partagées n'est qu'un pauvre être misérable et pitoyable. La laideur du corps est alors allégorie de la laideur ontologique. « En tant que paradigme figuratif, [...] [elle] est le vecteur le mieux à même d'exprimer cette défaite de l'homme compris comme entité respectable » (Ardenne, 2006 : 61-62). C'est ce qu'instillent les œuvres de Jean Rustin. Les corps nus ou en partie dévêtus « sont à dessein absolument horribles. [Ce sont des] organismes vieilliss, flasques, aux organes sexuels pendouillant comme des fruits rabougris sur une branche morte » (*Ibid.* : 163). Solitaires ou en couple, ces personnages s'exhibent en toute impudence. Hors de toute préoccupation, de toute émotion ou de tout sentiment, ces corps figurent l'archétype d'individus vidés de toute pensée. Ils se contentent d'être. Leur conscience s'est éclipsée. Ce sont des images de cadavres vivants. Dans ce monde de solitude, d'inaction, de déchéance, la laideur devient l'emblème de l'inintelligible, et même si elle est, selon les mots du peintre, insoutenable, il faut lui faire face. La laideur de ces œuvres interroge, elle invite à une réflexivité, à un questionnement sur notre manière d'être, sur notre enfermement, sur notre solitude, notre tristesse. Elle dit l'inénarrable, l'esseulement qui frise la dérélition quand le monde commun ne fait plus sens.

La laideur et la mort

Cette laideur qui dénie à l'humain toute valeur est aussi celle qui touche au traitement des morts. Les travaux de Joël-Peter Witkin en sont la marque. Autorisé à pénétrer dans les sous-sols d'une école de médecine de Mexico, alors que les assistants de laboratoire lui ouvrent les armoires funéraires, il se retrouve face à « des victimes tabassées à mort par la police, ou mortes dans un accident de voiture » (Parry, 2008 : 58). Leur chair puante et pourrissante manque de le faire défaillir. De cet amas de restes humains, il choisit quinze morceaux de corps pour fabriquer des vanités. Par ses photos, l'artiste veut traduire « l'effondrement des valeurs spirituelles du monde contemporain » (*Ibid.*). La laideur qu'il met en scène est la laideur de certains comportements intersubjectifs. Elle traduit l'irrespect du corps du défunt, elle lui dénie toute mémoire. Sur le même thème, Andrés Serrano propose un autre type de clichés. En se cachant dans une morgue de New York, il photographie, après la fermeture du lieu, des cadavres enfermés dans les tiroirs.

Si provocation il y a chez Serrano, c'est qu'il exige de nous que nous regardions droit dans les yeux, ce qu'on a aujourd'hui tendance de plus en plus à écarter, à ne pas vouloir savoir et ne pas envisager. Dans la culture médiatique et glamour, on ne meurt plus, les images du corps nous assomment avec leurs modèles de jeunesse immuable et de beauté luxurieuse aseptisée (Arasse, 2015 : 49).

Quel plaisir attendre, quel enthousiasme devant ces détails de cadavres, se demande Daniel Arasse ? Ce sont des morceaux, où tantôt la mort a porté clairement sa trace -plaies, brûlures, squelette calciné, gorge béante et crâne ouvert ou scalpé-, tantôt elle ne se fait pas voir, indiquée seulement [...] par l'étiquette ou le ruban de l'administration médico-légale, [...] la photo laisse affleurer alors un étrange effet de vie, courante sous cette peau (*Ibid.* : 47).

Sorte de rappel de notre condition humaine de mortel, sorte de *memento mori*, les photos traduisent ce qu'il advient d'un corps que la vie a quitté. Elles évoquent un « je ne sais quoi qui n'a plus de nom dans aucune langue » (*Ibid.* : 50). Ces travaux plastiques suggèrent aussi autre chose, ils conduisent à interroger le seul rapport à la mort qui nous est donné à penser et à vivre, celui de la mort de l'autre. Mais au travers de ce rapport c'est avant tout la considération de l'autre qui est mise en question.

Travaillant donc sur « ce qui est mis à l'index en tant que laid, non plus pour l'intégrer, l'atténuer ou le réconcilier avec son existence [...] mais pour dénoncer dans le laid le monde qui le crée et le reproduit à son image [...] » (Adorno, 1995 : 78) les artistes ont pris position. Par leur « art "engagé", art d'intervention, de prise de conscience, de critique sociale » (Heinich, 2020 : 327) ils ont utilisé la laideur dans leurs œuvres pour nous provoquer, nous réveiller, nous bousculer, nous violenter. Ainsi exposée, la laideur nous incite à agir.

Si la beauté « s'est figée en froides pièces de musée surnageant dans l'océan boueux de la misère » (Lefèvre, 1958 : 53), la laideur, en revanche, a décapé les tabous et la décence, elle a fustigé la bonne conscience et l'hypocrisie. En en faisant le moteur de leur œuvre, les plasticiens ont ainsi entraîné un bouleversement dans la définition même de l'art. On comprend alors que ce type de production ne soit pas fait pour être admiré ou pour plaire, mais pour faire réagir.

III. De la laideur au dégoût

À la laideur qui dénonce l'obscénité du monde, il faut ajouter la laideur laide, celle dans laquelle tous les principes qui fondent une communauté humaine sont pulvérisés. Si ce type de productions est inénarrable et irregardable, on peut cependant se demander d'où vient ce choc, cet écoëurement, ce dégoût ? Il ne peut provenir uniquement de la virulence des thèmes traités. Le sexe, le sang et la mort ont irrigué, innervé et nourri les créations à toutes les époques (Onfray, 1999 : 9). Des scènes de guerre, de crucifixions, d'assassinats, de viols, de suicides, de tortures, de décapitations sont en effet accrochées aux murs des musées. Ces thèmes ne sont d'ailleurs pas propres à l'art. Les textes littéraires s'y réfèrent également. Pensons ne serait-ce qu'à certaines tragédies. *Thyeste* de Sénèque, par exemple, met en scène sur fond de vengeance l'infanticide et le cannibalisme. De même, *Iphigénie* de Racine porte sur le sacrifice d'un enfant afin de recouvrer la faveur des Dieux. Platon^[26] et Saint Augustin^[27] mentionnaient d'ailleurs que ces tragédies pouvaient procurer un certain plaisir.

Si la répugnance que nous pouvons éprouver face à certaines œuvres d'art ne relève donc pas du thème, ne viendrait-elle pas alors de la manière de le traiter ? C'est ce qu'énonce Kant au § 48 de la *Critique de la faculté de juger*. « Les furies, les maladies, les dévastations de la guerre, etc., peuvent, en tant que choses nuisibles, être décrites de très belle façon et peuvent

même être représentées par des peintures ; une seule forme de laideur ne peut être représentée de manière naturelle sans anéantir toute satisfaction et par conséquent toute beauté artistique : c'est celle qui excite le dégoût ». Autrement dit, l'art peut figurer n'importe quel sujet à partir du moment où il ne provoque pas le dégoût. S'il le provoque, il devient inopérant. Hume le précise également à propos de la tragédie. Lorsqu'elle est « trop sanglante et trop atroce, elle peut exciter de tels mouvements d'horreur qu'ils ne s'adouciront pas en plaisir » (Hume, 2000 : 120). Le philosophe illustre sa pensée en faisant référence à une pièce théâtrale dans laquelle un homme désespéré se frappe la tête contre un pilier avec une violence telle, que son sang ainsi que des débris de sa cervelle sont projetés de toute part. On l'aura compris, le dégoût et l'écœurement provoqués par certaines laideurs génèrent une émotion incontrôlable et insupportable ne permettant plus ni sentiment ni pensée. Descartes dans *Le Traité des passions* en précise la raison. La laideur est une des espèces de haine qui conduit à l'horreur et à l'aversion, sa violence vient du fait qu'elle passe par les sens et qu'elle perturbe l'individu de manière plus virulente que la pensée. La laideur engendre alors des émotions telles, que l'on doit mobiliser toutes ses forces pour ne pas défaillir[28].

Dès lors, il est possible d'affirmer que l'art peut traiter de toutes les laideurs, mais s'il ne veut pas perdre sa spécificité, la manière dont il les représente ne doit pas susciter la répulsion. Ce problème soulève néanmoins de nombreuses questions. Comment le créateur peut-il évaluer l'impact de son œuvre ? Doit-il canaliser certaines de ses productions pour les rendre conformes aux attentes ? Ces attentes ne risquent-elles pas alors de brider la liberté d'expression ?

Force est pourtant de reconnaître que certaines œuvres choquent et génèrent des émotions négatives. Les travaux de David Nebreda sont de ceux-ci. Son corps, terrain d'une maltraitance sans borne, est balaféré, tailladé, couturé, ensanglanté, émacié, étique et couvert de matière fécale. Matériau premier de l'œuvre, son corps est percé de telle sorte que l'intérieur « déborde sur sa surface » (Nahoum-Grappe, 1985 : 222-223). Ce qui appartient en principe au domaine de l'indécent, de l'inmontrable, se révèle ici dans toute sa crudité. La souffrance que s'inflige l'artiste expose l'effort mis en œuvre pour s'amarrer à lui-même et ne pas « disparaître de soi » (Le Breton, 2015). En pleine dérégulation il se punit pour se transformer, il se corrige pour se générer et parvenir ainsi à accoucher de lui-même, à se mettre au monde. Car si vivant, il « possède toutes les apparences d'un mort » (Arrouye, 2001 : 26), alors dans l'expérience limite du sacrifice, un renouveau s'annonce possible. Le photographe l'indique. Pour lui « l'expérience de la mort » est la condition d'une « nouvelle naissance » (Nebreda, 2000 : 175). Ce « projet vital » n'est rien d'autre qu'une tentative d'auto-récupération de soi, d'« auto-reconstitution d'une image et d'une situation totalement perdue dans le temps et dans l'espace » (*Ibid.*). En substance, quand l'artiste est cet étranger qu'il ne rencontre que par-delà sa création, c'est en photographiant « celui qui disparaît en lui » (Staal, 2001 : 21), qu'il peut « chercher à “fixer” » son image [...] lui donner un site, un cadre » (Rogozinski, 2001 : 114) et ainsi s'originer de lui-même. La « perte infinie de soi aux limites de l'anéantissement » (Staal, 2001 : 21) traduit donc l'« effort pour achever de naître » (Nebreda, 2000 : 13).

La laideur dans cette œuvre fuse en tous sens. Elle est en même temps, absence de beauté[29], manque d'être[30], surgissement et trop plein[31]. Le corps, quant à lui, a un statut ambigu, il est à la fois sacralisé et désacralisé. Il fait l'objet d'une certaine attention tout en étant avili, dévalorisé, souillé. La laideur dans ces photos est l'addition d'un certain nombre d'éléments qui ainsi rassemblés provoquent une certaine répulsion. Pris séparément, ces éléments ne sont pourtant pas choquants. Les cicatrices paraissent concevables lorsque le corps vient d'être opéré, l'amaigrissement extrême est acceptable quand il est la conséquence de certaines

maladies. Quant aux excréments, ils ne posent pas problème quand ils sont limités aux lieux appropriés. Mary Douglas en précise l'idée au travers de la saleté. Celle-ci n'est dérangeante que lorsqu'elle « n'est pas à sa place » (Douglas, 2005 : 55). À sa place, elle répond à « un ensemble de relations ordonnées ». Déplacée, elle traduit « le bouleversement de cet ordre » (*Ibid.*). Or c'est bien ce bouleversement que met en scène David Nebreda, ne serait-ce qu'en couvrant son visage d'excréments. On peut noter à ce propos que le terme grec laid, *kakós* renvoie pour Aristote[32] et Plotin[33] à une matière informe ou difforme. Il dérive de la racine indo-européenne *kakka* que traduit la matière fécale, l'excrément et la défécation[34]. Sans compter qu'en latin *cacō* veut aussi dire souiller. Laideur, excrément et souillure sont donc apparentés. Le visage maculé de David Nebreda en est l'expression. Les travaux photos du plasticien suggèrent sans nul doute une atteinte à la dignité du corps, ce qui en renforce encore la laideur notamment si on tient compte du lien étroit qui existe entre la laideur, l'insulte et l'injure[35].

David Nebreda n'est pas le seul plasticien à avoir utilisé ce type de matière dans son œuvre. On sait que Piero Manzoni en 1961 a mis en conserve ses excréments, que Gérard Gasiorowski et Gilbert et George ont utilisé leurs déjections pour réaliser certaines de leurs œuvres et que d'autres artistes comme Dieter Roth, Ben, Wahrol, Müller, Hamilton, Cindy Sherman, Kiki Smith, Jacques Lizène, Mike Kelley, ont travaillé non seulement à partir de leurs excréments mais aussi de leurs fluides corporels. Dans l'œuvre d'Andres Serrano, « le sperme, l'urine, le sang, le lait maternel, tous ces merveilleux signes de l'origine de la vie du corps humain et de la nature deviennent inquiétants, repoussants, interdits car morbides, signes de mort et de contamination [...]. Andres Serrano en réalise les images les plus troublantes [...] en 1987 avec des monochromes rouge, jaune ou blanc » (Mézil, 2015 : 31). Si dans ces fluides « l'humanité se retrouve telle qu'en elle-même la règle biologique l'a faite » (Ardenne, 2001 : 242), cependant les intégrer dans l'art, c'est d'une certaine manière renvoyer l'art à la finitude, « au dépérissement et à la décomposition qui est le destin des organismes vivants » (Millet, 1999 : 30).

Dans ce type de production, le problème de la spécificité de l'art demande à être repensé. On peut se demander du reste où se situe la frontière entre art et non-art ? Cette question ne nous renvoie-t-elle pas à ce que Michel Foucault nomme « l'absence d'œuvre » (2001 : 435) ? Cette enquête est pour le moins complexe, car si l'absence d'œuvre est le signe d'un langage idiosyncrasique, l'œuvre qui emprunterait un langage commun ne serait plus une œuvre. C'est donc l'originalité de la création qui se pose alors.

Précisons un dernier point. Si la laideur de ces œuvres provoque le dégoût, notons toutefois que le dégoût n'est pas nécessairement synonyme de laideur dans la mesure où ce qui nous dégoûte peut paradoxalement être si ce n'est beau, tout du moins banal. Par exemple, la présence de cheveux dans une préparation culinaire nous dégoûte mais n'est pas jugée laide pour autant, une souris peut dégoûter sans être pour autant laide. De même l'excès, l'*ubris*, l'énormité peuvent susciter du dégoût sans pour autant être laids. Trois exemples peuvent l'illustrer, l'excès de crème dans un gâteau, l'avidité de l'argent, la démesure des sentiments. Autrement dit, laideur et dégoût peuvent se rencontrer dans l'art, mais l'un et l'autre ont une spécificité propre.

Conclusion

Ce cheminement permet à présent d'affirmer que dans l'art moderne et contemporain, les productions plastiques ont conduit à déléster la laideur de son rapport au beau. Émancipée, elle a développé son autonomie en se libérant de son alliance avec le mal, le faux et le mensonge. La laideur n'a plus traduit, comme dans l'art classique, la déviance de certains individus au travers de la luxure, du vice ou du péché. En tant qu'écriture de la temporalité, de la souffrance et du mal-être, elle a dévoilé son rôle et son impact dans l'existence humaine aux travers de productions dont la véracité n'a pas manqué de déranger. En décapant le bon goût, elle s'est révélée indécente et choquante. Mais si jadis elle a été assimilée à un manque d'intellection^[36], par-delà des œuvres engagées, elle a montré sa capacité à donner à penser, à être le moteur de possibles transformations.

Ajoutons en dernier lieu, qu'en donnant une telle place à la laideur dans leurs œuvres, les artistes ont modifié la conception de l'art. Celui-ci n'a plus eu pour but de nous plaire mais de nous secouer, de nous réveiller. Cependant, cette finalité a rencontré une limite dans les œuvres susceptibles d'engendrer une violente répulsion.

Bibliographie

ADORNO, Theodor W. *Théorie esthétique*, trad. de l'allemand par Marc Jiménez et Eliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1995.

AZEVEDO, Nele. *Minimo Monumento*, Installation, figurines de glace, São-Paulo, 2004.

APOLLINAIRE, Guillaume. « Du sujet dans la peinture moderne », *Charles Harrison et Paul Wood* (dir.), Art en théorie 1900-1990, Paris, Hazan.

ARASSE, Daniel. « Les Transis », *Andres Serrano, Ainsi soit-il*, catalogue, musée de Vence/Fondation Emile Hugues, 2015.

ARDENNE, Paul. *L'Image corps*, Paris, Éditions du regard, 2001.

_____. *Extrême, esthétique de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006.

ARISTOTE. *De la Génération des animaux*, trad. Pierre Louis, Paris, Les belles Lettres, 1961.

_____. *La Poétique*, trad. R. Dupont-Roc et J. La Ilot, Paris, Seuil, 1980.

ARROUYE, Jean. « Situation de David Nebreda », *Sur David Nebreda*, Paris, Éditions Leo Scheer, 2001.

AUBRY, Gwenaëlle. *Notre vie s'use en transfiguration*, Arles, Acte Sud, 2007.

BERNARD, Michel. *Le Corps*, Paris, Editions du seuil, 1995 [1972].

BLANCHÉ, Robert. *Des Catégories esthétiques*, Paris, Vrin, 1979.

BOSCH, Jérôme. *Le Portement de Croix*, 1515-1516, Musée des Beaux-arts, Gand.

COPLANS, John. MOLINIER, Pierre. REBOIS, Catherine. TICHÝ, Miroslav. WITKIN, Joel-Peter. *Esprits de Corps*, Préface de Martine Lusardy, Paris, Lelivredart, 2013.

CUMMING, Donigan. *Série Pretty Ribbons*, 1990-1992, Cinq épreuves chromogéniques sur papier Kodak, 15 x 23 à 30,5 x 45,5 cm.

DESCARTES, René. *Traité des passions, Œuvres et Lettres*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1953.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

_____. *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Minuit, 1991.

_____. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996 [1977].

DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.

_____. *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Ed. De la différence, 1981, rééd. Paris, Seuil, 2002.

_____. *Deux régimes de fous*, Paris, Minuit, 2003.

DE STAAL, Gilles. « Au-delà du néant », *Sur David Nebreda*, Paris, Ed. Léo Scheer, 2001.

DOUGLAS, Mary. *De La Souillure, Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, Ed. La Découverte, 2005.

DÜRER, Albrecht. *L'Avarice*, 1907, Kunsthistorisches Museum, Vienne.

ECO, Umberto. *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007.

FRANCK, Tatyana. *Lucian Freud ou l'inconscient de la chair*, 2010, <http://artyparade.com/news/24> (consulté le 10 décembre 2019).

FFIEDLER, Konrad. *Sur l'origine de l'activité esthétique*, Paris, Rue d'Ulm, 2003 [1887].

FREUD, Lucian. *Benefits Supervisor Sleeping*, 1995, huile sur toile, 151,3 × 219 cm, Collection privée

FOUCAULT, Michel. *La folie, l'absence d'œuvre, Situation de la psychiatrie*, mai 1964.

GAGNEBIN, Murielle. *Fascination de la laideur*, Seyssel, Champ Vallon, 1994.

GILSON, Étienne. *Introduction aux arts du beau*, Paris, Vrin, 1963.

HEINICH, Nathalie. « La valeur de la beauté à l'épreuve de l'art contemporain », *La Psychologie des beaux et des moches*, sous la direction de Jean-François Marmion, Paris Ed. Sciences Humaines, 2020, p. 323-331.

HUGO, Victor. *Préface du Cromwell*, Clarendon Press, 1919.

HUME, David. *Essais esthétiques*, Présentation Renée Bouveresse, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2000.

_____. *Traité de la nature humaine*, Paris, Aubier Montaigne, 1946.

ISAACS, John. *If Not Now Then When* (2010) Cire, métal, peinture à l'huile, 230x150x120.

_____. « *I can't help the way I feel* » (2003), cire, résine, polystyrène, acier ; 220 x 150 x 170 cm.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Traité des vertus III*, Flammarion, « champ essais » coll., 1986.

KADISHMAN, Menashe. « *Schalechet (feuilles mortes)* », Musée juif de Berlin, 2014-2015.

KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko Paris, Vrin, 2000.

KIEFER, Anselm. *L'art survivra à ses ruines*, Leçons inaugurales du Collège de France, Paris, Collège de France/Fayard, 2011.

KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne*, trad. P.H. Gonthier, Bâle, ed. Denoël/Gonthier, 1969.

KOKOSCHKA, Oskar. *Pieta*, affiche pour la représentation de assassin, espoir de femme à l'international, Kunstschau, 1909, lithographie en couleur sur papier marouflé et toile de lin, 125x81, Vevey, musée Jenisch, fondation Oscar Kokoschka.

KOLNAI, Aurel. *Le Dégoût*, Paris, éd. Agalma, 1997 [1929].

LAFAYE, Benjamin. *Dictionnaire des synonymes de la langue française*, avec une introduction sur la théorie des synonymes. Deuxième édition. Paris, 1861.

LAVEAUX, Jean-Charles Claude. *Dictionnaire synonymique de la langue française*, tome 1, Paris, Alexy Eymery, Libraire-éditeur, 1826.

LE BRETON, David. « De la beauté comme mystère à la beauté globale », *La belle apparence*, éd. Gilles Boëtsch *et al.*, Paris, C.N.R.S. éd, 2010.

_____. *Disparaître de soi*, Paris, Métailié, 2015.

LESSING GOTTHOLD, Ephraim. *Laocoon*, Paris, Hermann éditeurs des sciences et des arts, 2002.

MASSON, Olivier. « La possibilité d'un corps, Autoportraits David Nebreda », *Figura, hors-série* O2, 2010.

METSYS, Quentin, *L'Affreuse Duchesse*, 1516, National Gallery, Londres.

MÉZIL, Eric. « La part maudite », *Ainsi soit-il*, éd. Andres Serrano, catalogue, musée de Vence/Fondation Emile Hugues, 2015.

MICHAUD, Yves. *L'art à l'état gazeux, essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Hachette littératures, coll. « Pluriel art », 2003.

MILLET, Catherine. « David Nebreda et le double photographique », *Art Press*, n° 255, mars 2000.

_____. « Plutôt le fumier que le trésor », *Art Press*, n° 242, janvier 1999.

MUECK, Ron. *Vieille femme au lit*, 2000, sculpture, caoutchouc de silicone, résine de polyester, coton, mousse de polyuréthane, polyester et peinture à l'huile, 24 x 94,5 x 56 cm; socle: 100,3 x 94,5 x 56 cm.

NAHOUM-GRAPPE, Véronique. *Beauté/Laideur, l'esthétique du corps en question. Un essai de sémiologie historique (France XVIe-XVIIIe)*, thèse, Paris, E.H.E.S.S., 1985.

NEBREDAS, David. *Autoportraits*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2000.

_____. *Sur la révélation*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *Le Crépuscule des idoles*, Paris, Books, 2020.

ONFRAY, Michel. *Catalogue Vladimir Velickovic*, Paris, Fondation Coprim, 1999.

PARRY, Eugénia. *Joel-Peter Witkin*, Arles, Actes Sud, coll. « Photo poche », 2008.

PASSERON, René. *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Vrin, 1962.

PASSEROTI, Bartolomeo. *La Joyeuse compagnie*, vers 1577, huile sur toile, 114 x 118 cm. Collection privée.

PLATON. *La République*, trad. P. Pachet, Paris, Gallimard, 1993.

_____. *Hippias majeur*, Traduction et présentation Jean-François Pradeaux, Paris, Flammarion, 2005.

_____. *Phèdre*, traduction Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1989.

_____. *Philèbe*, Traduction et présentation Jean-François Pradeaux, Paris, Flammarion, 2002.

PLOTIN. *Traité*, I, 6, traduction sous la direction de Luc Brisson et Jean-François Pradeau, Paris, Flammarion, 2002.

_____. *Traité*, 7-21, traduction sous la direction de Luc Brisson et Jean-François Pradeau, Paris, Flammarion, 2003.

POLIN, Raymond. *Du laid, du mal du faux*, Paris, P.U.F., 1948.

PRAT, Jean-Louis. *Bacon Freud, Expressions*, Saint-Paul de Vence, Fondation Maeght, 1995.

QUILLET. *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Edition Quillet, 1975.

RACINE. *Iphigénie*, Paris, Gallimard, 1999.

RENAUD, Nicolas. *La différence et l'indomptable laideur, le récit biographique dans l'œuvre de Donigan Cumming*, 16 janvier 2006, Horschamp, <https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article208> (consulté le 01 septembre 2020).

ROGOZINSKI, Jacob. « Voyez ce ci est mon sang », *Sur David Nebreda*, Paris, Éditions Leo Scheer, 2001.

ROSENKRANZ, Karl. *Esthétique du laid*, Belval, Circé, 2004.

SAGAERT, Claudine. *Histoire de la laideur féminine*, préface de David Le Breton, postface de Georges Vigarello, Editions Imago, 2015.

_____. « La Fabrication de la laideur : la tonte comme instrument d'humiliation », *L'humiliation. Discours, représentations et pratiques (XIVe-XXe s.)*, Christophe Regina, Lucien Faggion, Alexandra Roger (dir.), Paris, Editions Garnier, 2019.

_____. « La Représentation de l'homme malade dans l'art contemporain », *Tous Malades*, Florence Fix, (dir), Paris, Orizons, collection « comparaison », 2018.

_____. « La Nymphoplastie, un nouveau design pour le sexe féminin », *Corps meurtris, beaux et subversifs*, Eva Carpigo et al., (dir) Presses Universitaires de Lorraine, 2018.

_____. « La Fabrication de la laideur féminine », *De la guerre des sexes à la guerre du « genre » dans la caricature*, Revue Ridiculosa n° 21, Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2014. (Equipe Interdisciplinaire de Recherche sur l'Image Satirique (EIRIS). Laboratoire « Héritages & Constructions dans le Texte et l'Image », EA 950, de l'Université de Bretagne Occidentale. Faculté des Lettres et Sciences Humaines.

_____. « L'injure et l'insulte, Une question de laideur », *Langages et communication : écrits, images, sons, coll. « Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques »*, Sous la direction de Mireille Corbier et Gilles Sauron, 22.12.2017, p. 65-72.

_____. « Representación del cuerpo en el arte contemporáneo : de la autenticidad existencial a la huella/Représentation du corps dans l'art contemporain : de l'authenticité existentielle à la trace », in Marc Sagaert, *Guatemala se re(v)belo, Fotografía : Photographie Daniel Hernández –Salazar*, Guatemala, Servi Prensa, 2016.

SAINT-AUGUSTIN. *Confessions, III, 3*, trad. A. d'Andilly, Paris, Gallimard. 1993.

SCHWABSKY, Barry. « Sans concession 1 Jenny Saville: « Unapologetic », *Art Press* no. 298, 2004.

SALMON, Jacqueline. *Chambres précaires*, 1996, <http://www.jacquelinesalmon.com/fr/sommaire-des-projets-chambres-precaires-presentation/>, (consulté le 15 juin 2020).

SENEQUE, *Thyeste*. Paris, Gallimard, 1967.

SOURIAU, Étienne. *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, P.U.F. coll. « quadrige », 1990.

STEINER, Reinhard. *Schiele*, Köln, Benedikt Taschen, 1993.

TODOROV, Tzvetan. *Lire et vivre*, Paris, Robert Laffont, 2018.

VAN EICK, Jan. *Le Jugement dernier*, 1420-1430, huile sur toile 56,5 x 19, 7 cm, Metropolitan Museum, New York.

VIGARELLO, Georges. *Les métamorphoses du gras, Histoire de l'obésité du Moyen Age au XXe siècle*, Paris, Seuil, 2010.

WHITEREAD, Rachel. *Holocaust-Denkmal*, Wien, Judenplatz, 2000.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. Transfiguration et défiguration du corps souffrant, les métamorphoses de l'idéal de santé physique dans les arts plastiques, *Philosophiques*, 23 (1), 57–66, 1996. DOI : <https://doi.org/10.7202/027365ar>.

Notes

[1] Platon, 1999, 250c.

[2] Jérôme Bosch, *Le portement de Croix*, 1515-1516, Musée des Beaux-arts de Gand.

[3] Bartolomeo Passeroti, *La Joyeuse compagnie*, vers 1577, huile sur toile, 114 x 118 cm. Collection privée.

[4] Jan Van Eick, 1420-1430, *Le Jugement dernier*, huile sur toile 56,5 x 19, 7 cm, Metropolitan Museum, New York.

[5] « Le laid n'est pas capable esthétiquement d'une telle autonomie » (Rosenkranz, 2004 : 68).

[6] Voir à ce sujet : Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, (1757); Karl Rosenkranz, *Esthétique du laid* (2004); Friedrich-Theodor Vischer *Le sublime et le comique. Projet d'une esthétique* (2002); Hegel, *Esthétique : Cahier de notes inédit de Victor Cousin* (2005); Christian Hermann Weisse, *System der Ästhetik oder Wissenschaft von der Idee der Schönheit* (1836).

[7] Cire, métal, peinture à l'huile ; 230x150x120.

[8] Cire, résine, polystyrène, acier ; 220 x 150 x 170 cm.

[9] Kunsthistorisches Museum Vienna., et Quentin Metsys, *L'Affreuse Duchesse*, 1516, National Gallery London.

[10] Ron Mueck, *Vieille femme au lit*, 2000, sculpture, caoutchouc de silicone, résine de polyester, coton, mousse de polyuréthane, polyester et peinture à l'huile, 24 x 94,5 x 56 cm; socle: 100,3 x 94,5 x 56 cm.

[11] L'artiste peut transfigurer la laideur du modèle en produisant une œuvre esthétiquement belle. Ce processus n'est pas nouveau si on juge par le fait qu'il est déjà signalé dans la philosophie d'Aristote. Dans *La Poétique*, le philosophe écrit : « Nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité » (Aristote, 1980 : 89). Kant précise dans le même esprit au § 48 de *La Critique de la Faculté de juger* que « les beaux-arts montrent leur supériorité précisément en ceci qu'ils donnent une belle description de choses, qui dans la nature seraient laides ou déplaisantes ». En ce sens, l'art est la belle représentation d'une chose et non la représentation d'une chose belle. Ce qui

est hideux, déplaisant, disgracieux, affreux, ignoble, répugnant dans la réalité, peut par le traitement qui en est fait procurer une certaine satisfaction (Kant, 2000 : 141). Comme l'explique Raymond Polin dans son ouvrage *Du Laid, du mal, du faux*, une même œuvre peut à la fois être belle et laide car elle peut représenter un objet disgracieux et « acquérir une terrifiante beauté (...) » (1948 : 94).

[12] Le titre complet de l'affiche est : *Pieta*, affiche pour la représentation de « Assassin, espoir de femme à l'international » Kunstchau, 1909, lithographie en couleur sur papier marouflé et toile de lin, 125×81, Vevey, musée Jenisch, fondation Oscar Kokoschka.

[13] Penser ou créer, « c'est toujours expérimenter, non pas interpréter mais expérimenter et l'expérimentation c'est toujours l'actuel, le nouveau, ce qui est en train de se faire » (Deleuze, 1990 : 144).

[14] Le devenir déborde toutes règles, tous codes. Il révèle, tisse, agence, crée, il est passage de vie. Devenir, en somme, c'est ne cesser de se transformer. « Il n'y a pas un terme dont on part, ni un auquel on arrive ou auquel on doit arriver. Pas non plus deux termes qui s'échangent » (Deleuze, 1996 : 8). Changer ce n'est pas devenir, mais le devenir est changement. Devenir c'est changer en devenant, « [...] "ce que" chacun devient ne change pas moins que « celui qui » devient. » (*Ibid.* : 8-9). Ce qui était vacille et n'est plus sous le même registre. Le devenir implique qu'une modification s'opère et cette modification s'inscrit dans une multiplicité. « Le devenir et la multiplicité sont une seule et même chose » Gilles Deleuze et Félix Guattari, car « chaque multiplicité est déjà composée de termes hétérogènes en symbiose ou qu'elle ne cesse pas de se transformer dans d'autres multiplicités en enfilade suivant ses seuils et ses portes. » (1980 : 305).

[15] « C'est de tout art qu'il faudrait dire : l'artiste est montreur d'affects, inventeur d'affects, créateur d'affects, en rapport avec les percepts ou les visions qu'il nous donne. Ce n'est pas seulement dans son œuvre qu'il les crée, il nous les donne et nous fait devenir avec eux, il nous prend dans le composé. Les tournesols de Van Gogh sont des devenirs, comme les chardons de Dürer ou les mimosas de Bonnard. (...) L'art est le langage des sensations, qu'il passe par les mots, les couleurs, les sons ou les pierres. L'art n'a pas d'opinion. L'art défait la triple organisation des perceptions, affections et opinions, pour y substituer un monument composé de percepts, d'affects et de blocs de sensations qui tiennent lieu de langage » (Deleuze, Guattari, 1991 : 166).

[16] L'Abécédaire Deleuze et *Qu'est-ce que la philosophie*, notamment : « Et si les méthodes sont très différentes, non seulement d'après les arts mais suivant chaque auteur, on peut néanmoins caractériser de grands types monumentaux, ou des « variétés » de composés de sensation : la vibration qui caractérise la sensation simple (mais elle est déjà durable ou composée, parce qu'elle monte ou descend, implique une différence de niveau constitutive, suit une corde invisible plus nerveuse que cérébrale) ; l'étreinte ou le corps-à-corps (lorsque deux sensations résonnent l'une dans l'autre en s'épousant si étroitement, dans un corps-à-corps qui n'est plus que d'« énergies ») ; le retrait, la division, la distension (lorsque deux sensations s'écartent au contraire, se desserrent, mais pour ne plus être réunies que par la lumière, l'air ou le vide qui s'enfoncent entre elles ou en elles comme un coin, à la fois si dense et si léger qu'il s'étend en tous sens à mesure que la distance croît, et forme un bloc qui n'a plus besoin d'aucun soutien). Vibrer la sensation – accoupler la sensation – ouvrir ou fendre, éviter la sensation. La sculpture présente ces types presque à l'état pur, avec ses sensations de pierre, de marbre ou de métal qui vibrent suivant l'ordre des temps forts et des temps faibles, des saillies et des creux, ses puissants corps-à-corps qui les entrelacent, son

aménagement de grands vides d'un groupe à l'autre et à l'intérieur d'un même groupe où l'on ne sait plus si c'est la lumière, si c'est l'air qui sculpte ou qui est sculpté » (Deleuze, 1991 : 159).

[17] « Aucune création n'existe sans expérience » (*Ibid.* : 121).

[18] « [...] ce que la peinture de Bacon constitue, c'est une zone d'indiscernabilité, d'indécidabilité, entre l'homme et l'animal. L'homme devient animal, mais il ne le devient pas sans que l'animal en même temps ne devienne esprit, esprit de l'homme, esprit physique de l'homme présenté dans le miroir comme Euménide ou Destin. Ce n'est jamais combinaison de formes, c'est plutôt le fait commun : le fait commun de l'homme et de l'animal » (Deleuze, 2002 : 28).

[19] Que ce soit au cinéma, en art ou dans l'écriture, le devenir animal traduit la rencontre entre deux règnes, celle de l'homme et de l'animal. Il est clair que l'homme ne devient pas l'animal et l'animal ne devient pas homme, il n'y a pas de fusion ou de ressemblance. Il s'agit plutôt de ressentir ce que ressent l'animal mais sans pour autant prétendre se mettre à sa place. Il s'agit d'intégrer en soi la manière de sentir de l'autre sans pour autant être l'autre. Il s'agit d'incorporer à sa manière de sentir, celle de l'autre mais sans troquer la sienne contre celle de l'autre. Autrement dit, il faut entrer en résonance avec ce que l'autre ressent, être dans cette zone de voisinage qui s'est créée entre lui et moi. à partir de là une distorsion de l'ordre du sens ou de l'affect s'opère. « Il ne s'agit pas d'une ressemblance entre le comportement d'un animal et celui d'un homme, encore moins d'un jeu de mots. Il n'y a plus ni homme ni animal, puisque chacun déterritorialise l'autre, dans une conjonction de flux, dans un continuum d'intensités réversibles. » (Deleuze, Guattari, 1975 : 40).

[20] Cf. Gilles Deleuze, 2002 : 60.

[21] Même si on peut considérer que Marcel Duchamp avec ses « Ready made » préfigure l'art contemporain.

[22] « Certes, il n'y a pas lieu de croire que nous ne pouvons plus penser après Auschwitz, et que nous sommes tous responsables du nazisme, dans une culpabilité malsaine qui n'affecterait d'ailleurs que les victimes. Primo Levi dit : on ne nous fera pas prendre les victimes pour des bourreaux. Mais ce que le nazisme et les camps nous inspirent, dit-il, c'est beaucoup plus où beaucoup moins : "la honte d'être un homme" (parce que même les survivants ont dû pactiser, se compromettre...). Ce ne sont pas seulement nos Etats, c'est chacun de nous, chaque démocrate, qui se trouve, non pas responsable du nazisme, mais souillé par lui. Il y a bien catastrophe, mais la catastrophe consiste en ceci que la société des frères ou des amis est passée par une telle épreuve qu'ils ne peuvent plus se regarder l'un l'autre, ou chacun soi-même, sans une « fatigue », peut-être une méfiance, qui deviennent des mouvements infinis de la pensée » (Deleuze et Guattari, 1991 : 102).

[23] Wien, Judenplatz, Holocaust-Denkmal von Rachel Whiteread, 2000.

[24] Menashe Kadishman, « *Schalechet (feuilles mortes)* », Musée juif de Berlin, 2014-2015.

[25] « En règle générale, on va considérant en la matière que la seule offre spectaculaire de la misère suffit à susciter la compassion. En oubliant que l'image documentaire, si elle peut soulever le cœur et enclencher un mécanisme de solidarité, peut aussi, du fait de multiplication ou son caractère redondant, anesthésier le regard » (Ardenne, 2001 : 470).

[26] « Les meilleurs d'entre nous, n'est-ce pas, quand nous entendons Homère, ou un quelconque des fabricants de tragédies, imiter un des héros, qui est plongé dans la souffrance et qui, au milieu de ses gémissements, développe une longue tirade, ou encore qu'on voit ces héros chanter tout en se frappant la poitrine, tu sais que nous y prenons du plaisir, que nous les suivons en nous abandonnant, en souffrant avec eux, et qu'avec le plus grand sérieux nous louons comme bon poète celui qui sait nous mettre le plus possible dans un tel état » (Platon, 1993 : 511).

[27] « Pourquoi l'homme veut-il s'affliger en contemplant des aventures tragiques et lamentables, qu'il ne voudrait pas lui-même souffrir ? Et cependant, spectateur, il veut de ce spectacle ressentir l'affliction, et en cette affliction consiste son plaisir. Qu'est-ce là, sinon une pitoyable folie ? [...] Si le spectacle de ces malheurs antiques ou fabuleux ne l'attriste pas, il se retire avec des paroles de mépris et de critique. S'il éprouve de la tristesse, il demeure là, attentif et joyeux » (Saint Augustin, 1993 : 89).

[28] « [...] nous appelons beau ou laid ce qui nous est ainsi représenté par nos sens extérieurs, principalement par celui de la vue, lequel seul est plus considéré que tous les autres. D'où naissent deux espèces d'amour, à savoir, celle qu'on a pour les choses bonnes, et celle qu'on a pour les belles, à laquelle on peut donner le nom d'agrément, afin de ne la pas confondre avec l'autre, ni aussi avec le désir, auquel on attribue souvent le nom d'amour ; et de là naissent en même façon deux espèces de haine, l'une desquelles se rapporte aux choses mauvaises, l'autre à celles qui sont laides ; et cette dernière peut être appelée horreur ou aversion, afin de la distinguer. Mais ce qu'il y a ici de plus remarquable, c'est que ces passions d'agrément et d'horreur ont coutume d'être plus violentes que les autres espèces d'amour ou de haine, à cause que ce qui vient à l'âme par les sens la touche plus fort que ce qui lui est représenté par sa raison, et que toutefois elles ont ordinairement moins de vérité ; en sorte que de toutes les passions, ce sont celles-ci qui trompent le plus, et dont on doit le plus soigneusement se garder. » § 85 « De l'agrément et de l'horreur », « [...] l'horreur est instituée de la nature pour représenter à l'âme une mort subite et inopinée, en sorte que, bien que ce ne soit quelquefois que l'attouchement d'un vermisseau, ou le bruit d'une feuille tremblante, ou son ombre, qui fait avoir de l'horreur, on sent d'abord autant d'émotion que si un péril de mort très évident s'offrait aux sens, ce qui fait subitement naître l'agitation qui porte l'âme à employer toutes ses forces pour éviter un mal si présent ; et c'est cette espèce de désir qu'on appelle communément la fuite ou l'aversion. » § 89 « Quel est le désir qui vient à l'horreur » (Descartes, 1953 : 395).

[29] Pour Plotin, la laideur est de l'ordre du non-être. Dans la mesure où « l'Être c'est la beauté, ce qui diffère de l'être c'est la laideur » (Plotin, 2002 : 74).

[30] Gilson dans son *Introduction aux arts du beau*, se réfère à cette idée lorsqu'il énonce qu'« être beau, c'est être et être c'est être beau. Tout ce qui est, est beau en tant même qu'il est, le laid n'étant qu'un manque d'être dont il n'y a rien à penser ni à dire sinon pour signaler la place laissée vide par une absence de réalité » (Gilson, 1963 : 226).

[31] Cf. Polin, 1948 : 94.

[32] Cf. Aristote, 1961.

[33] « La matière est pauvreté (*pénia*) non pas en richesse ou en force mais en sagesse, en vertu, en beauté, en forme, en figure (*eidós*) en qualité. Comment en de telles conditions ne

serait-elle pas difforme ; absolument laide (*panté aischron*) ; comment ne serait-elle pas absolument mauvaise (*panté kakon*) ? » (Plotin, 2003 : 261).

[34] En latin *cacare* veut dire déféquer, ce que l'on retrouve en espagnol *cagar*, en italien *cacare*, en roumain *cacat*, en allemand *kacken*.

[35] C'est ce qu'explique Caseneuve dont *Les Origines ou Etymologies françaises* (1650) furent incorporées au dictionnaire de Ménage en 1690, « laid, laideur, originairement ces mots signifiaient la honte d'avoir été noirci d'injures et d'opprobres » ce à quoi renvoie le « verbe grec injurier *loidorein* et desquels nos anciens français ont fait *laidange* et *ledoire* qui signifient injure » (Ménage, 1690 : 92-93) Nous retrouvons dans de nombreux dictionnaires ce lien existant entre la laideur et l'injure.

[36] La science, écrit Platon, est « la plus belle chose du monde, et l'ignorance la plus laide » (Platon, 2005 : 296 a-b) d'ailleurs « jamais personne, [...] n'a ni vu ni imaginé nulle part, ni en aucune manière, que la sagesse et l'intelligence aient été laides, ou le soient, ou puissent le devenir » (Platon, 2002, 23a).